Kino Teatr

CENA 1 ZŁ.

MARJA GORCZYŃSKA
w filmie „Z dnia na dzień".
Reżys. J. Lejtesa. Wytwórnia „Ennafilm".



CZOŁOWY FILM PRODUKCJI POLSKIEJ WYTWÓRNI
„GLORIA“

MOCNY CZŁOWIEK

Na tle powieści **St. Przybyszewskiego** w opracowaniu literackiem **Andrzeja Struga**

REŻYSERJA: **HENRYK SZARO**

Scenarjusz: **Jerzy Braun i H. Szaro**

Kierownictwo produkcji: **M. Libkow**

W ROLACH GŁÓWNYCH:

Grzegorz Chmara i Marja Majdrowicz

pozatem udział biorą:

AGNES KUCK	ARTUR SOCHA
JANINA ROMANÓWNA	JULJAN KRZEMIŃSKI
STANISŁAWA WYSOCKA	ALEKSANDER ZELWEROWICZ
TEKLA TRAPSZO	LUDWIK FRIETSCHE
ANASTAZJA KAMIEŃSKA	BOLESŁAW MIERZEJEWSKI
HANNA DASZYŃSKA	JAN KURNAKOWICZ
IRENA ROUBEK	WŁADYSŁAW WALTER
JERZY DWORSKI	LECH OWRON

i TACJAN-GIRLS

DEMONSTROWANY BĘDZIE WKRÓTCE W NASTĘPUJĄCYCH MIASTACH:

WARSZAWA:	**CASINO — APOLLO**
ŁÓDŹ:	**CASINO**
POZNAŃ:	**APOLLO — METROPOLIS**
WILNO:	**HELIOS**
LWÓW:	**KOPERNIK — MARYSIEŃKA**
KATOWICE:	**RIALTO**
KRAKÓW:	**NOWA SZTUKA**

KINO TEATR

ILUSTROWANY DWUTYGODNIK FILMOWO-TEATRALNY
POD REDAKCJĄ SEWERYNA LUSZTIGA, JERZEGO BRAUNA I ANATOLA STERNA
Redakcja i administracja: WARSZAWA, UL. ŻÓRAWIA 13 TEL. 342-26.

ROK II. WARSZAWA, 15 WRZEŚNIA 1929. Nr. 13.



MERNA KENNEDY „BROADWAY" *Fot. Universal P. C.*

EMIL SCHÜRER.

FILM, DŹWIĘK — A SŁOWO

Powszechne i forsowne wysiłki, jakie czyni się dzisiaj na obu kontynentach dla stworzenia filmu mówionego, mogłyby nasunąć przypuszczenie, że wszystkie możliwości, zawarte w dotychczasowym niemym filmie, zostały już artystycznie rozwinięte do szczytowego punktu. Możnaby przypuścić, że oto skończył się i przeżył gatunek twórczości filmowej, który właśnie dzięki swej bezgłośności, zdołał odkryć nam dziedzinę nowych zupełnie wzruszeń, nieprzeczuwane nawet odrębne środki artystycznego wyrażania się. Zapomina się, że to, co stanowi kwintesencję dotychczasowej twórczości, pozytywny wynik najlepszych wysiłków, osiągnęło się jedynie dzięki tym pierwotnym przyrodzonym warunkom sztuki filmowej, w których kryje się tajemnica wywieranego przez nią czaru; że dzięki tym odrębnym warunkom i ograniczeniom odkryto inne zgoła i nowe pomiary głębi i genjalności; że nie co innego stało się odskocznią do oryginalnych pomysłów filmowych, tylko właśnie bezgłośność. Brak mówionego słowa film zrekompensował nam tak przebogatą mnogością własnego wizualnego słownictwa, że słowo mówione stało się wręcz **przeciwieństwem** pojęcia filmu wogóle. Podobnie, jak bezręki kaleka doprowadza świadczenia swych nóg do perfekcji dla nas wprost niepojętej, — wydoskonalił film swoją bezgłośną ekspresję do rangi niedoścignionego dla innych sztuk mistrzostwa. Na szczudłach słów, obcych jego istocie, poruszałby się film tak niezgrabnie, jak człowiek o poczwórnej stopie, — bo gwałcić bezgłośność filmu, znaczy pozbawiać go własnej duszy, źródła największego uroku.



Norma Shearer przy rannej toalecie

Phot. Metro-Goldwyn-Mayer

O filmie we właściwem znaczeniu, mówić można póty, póki zachowaną jest jego pierwotna bezgłośność. Z chwilą wtargnięcia mówionego słowa, zacząłby się właściwie filmowo ilustrowany dramat sceniczny. Już nie genjusz twórczego reżysera, lecz genjusz dramaturga przemawiałby do nas z ekranu wszystkiemi plastycznemi walorami refleksyjnego słowa. Wszystkie oryginalne zdobycze obrazowego wyrażania ludzkich

uczuć i namiętności — cała artystyczna samowystarczalność filmu — stałaby się bezprzedmiotowa. Lecz kazirodczemu związkowi dwóch wrogich sobie żywiołów — bezgłośnego cienia i plastycznego słowa — trudno wywróżyć płodność i długotrwałość. Abstrahując już od często wymienianych techniczno - finansowych względów, trudnego ujednostajnienia ruchu warg z wymawianem słowem, nienaturalności głosu w reprodukcji, niewspółmierności wrażenia po tragicznem jęknięciu a tragicznym geście, wkońcu złamania międzynarodowści filmu, — można wysunąć przeciwko „filmowi mówionemu" bardziej zasadniczy zarzut. Plastyczne słowo nigdy nie da się estetycznie pogodzić z dwuwymiarowością ekranu; te dwa elementy nigdy nie przestaną się kłócić i razić. Film i słowo, posiadają z gruntu odrębną magję, a w fałszywym związku ujarzmione, zawsze czarować będą przeciwko sobie i z tego zasadniczego dysonansu nigdy się film mówiony nie wyzbędzie. Mówione słowo wymusza na nas w każdym wypadku pojęcia przestrzenne i nie da się pogodzić z dwuwymiarową płaszczyzną ekranu, — słowo prawie uniemożliwi nam estetyczną opercepcję płaszczyznowych obrazów. Należy jeszcze wziąć przytem pod uwagę dysproporcję, jaka zachodziłaby często pomiędzy grą zmiennych perspektyw, a nasileniem tonu, — że jeśli głos ludzi filmowanych przed chwilą w dalszej perspektywie mógł do nas normalnie dochodzić jako szept, — to sfotografowany za chwilę pierwszoplanowo — w tej samej fabularnej sytuacji — musiałby się dla nas ich szept przemienić w głośną rozmowę, mimo, że nie zaszły żadne nastrojowe zmiany, któreby motywowały podniesienie tonu. Jeden więc z najbardziej zasadniczych elementów estetyki filmowej — gra perspektyw — musiałby zostać podporządkowany prawu racjonalnego nasilenia tonu. A gdyby się z tem prawem nie liczyć i zostawić przewagę filmowym walorom perspektywy, wtedy musiałaby nas śmieszyć i mącić wrażenie owa niewspółmierność pomiędzy grą perspektyw, a tonalnem nasileniem słów. Czyli, że słowo wnosi do filmu głęboki wewnętrzny rozdźwięk, narzuca mu obce prawa sceny przestrzennej i perspektywiczną monotonję: film w gruncie rzeczy przestałby być filmem.



Marja Bogda i Zbyszko Sawan w filmie morskim reż. M. Waszyńskiego „Pod banderą miłości".

Phot. „Lux"

Dokończenie nastąpi.

ANATOL STERN

SCENARJUSZ--KRONIKA SERC

Poniżej zamieszczamy ciekawe uwagi na temat techniki scenarjusza współredaktora naszego pisma Anatola Sterna, jednego z lepszych znawców zagadnień współczesnej kinematografji. Uwagi red. Sterna są tem ciekawsze, że jest autorem 5 scenarjuszów pg. których wytwórnie nasze realizują obecnie swoje filmy.

Redakcja.

Zabawna rzecz. Sztukę pisania scenarjuszy traktuje bardzo wielu ludzi w Polsce — nawet wielu zawodowców — jako prosty wynik treningu technicznego.

Jedni i drudzy, — nie macie panowie racji!

Technika pisania scenarjuszy jest naogół rzeczą niezbyt skomplikowaną. Wiele zależy, oczywiście, od metody. Fanny Carlssen, autorka scenarjusza filmu „An der schönen, blauen Donau", pisze techniką niewiele różniącą się od techniki protokułu policyjnego.



Lya de Putti w filmie „W noc po zdradzie“

Fot. Peteffilm.

Narzuca w najprostszych, najskąpszych słowach szereg scen scenarjusza.

Biegunowo innej metody trzyma się Thea von Harbou, żona Langa, — i scenarzystka szeregu filmów tego reżysera. Scenarjusze jej czyta się, jak powieści. Autorka nie ogranicza się do opisu faktów, — ale stara się stworzyć atmosferę sceny, — stworzyć nastrój, — ucieka się częstokroć do środków literackiego impresjonizmu. Tak był pisany przez nią m. in. scenarjusz „Nibelungów".

Ale nie o to chodzi. Mimo całego swego kultu dla rzemiosła, — twierdzę, — że tajemnica dobrego scenarjusza nie jest wyłącznie tajemnicą jego techniki.

Mógłbym się długo o to sprzeczać z Pudowkinem.

W swej książeczce o „Scenarjuszu filmowym" ten genjalny epik filmu wylicza cały szereg środków pozwalających napisać dobry, „uczciwy" scenarjusz. I jednakże środki te nie przestają być kuchennemi, i cała ta recepta przypomina owe zbawienne rady, dawane przez widzów zapaśnikowi: „Powal go na łopatki i nie puszczaj!!"

...Otóż to właśnie! „Powal go na łopatki!" — ale jak?

Niewielki fragment scenarjusza tegoż reżysera („Strajk") ukazuje, jak mało się mogą przydać scenarzyście wszystkie rady techniczne Pudowkina, skoro jest on pozbawiony pudowkinowskiego — talentu.

Pudowkin pisze scenarjusz, starając się zamknąć maksymalną ekspresję dramatyczną w jak najprostszych i pozbawionych balastu uczuciowego słowach. Dąży on do tego, by każda najdrobniejsza scenka była nietylko pełna oryginalnego wyrazu sama przez się, — ale żeby tłumaczyła również charakter całego scenarjusza.

Jest to piekielnie proste — i piekielnie trudne do wykonania.

I dlatego też jeśli mogę swym młodszym kolegom służyć jakąś radą, — to nie przeczę, że może ona mieć charakter tylko owego zbawiennego, nieco sthendalowskiego życzenia: „Połóż fakt życiowy na łopatki i nie puszczaj!"

Jak? — pytacie mnie panowie.

...Parę wskazówek.

Przedewszystkiem.

1. Pamiętać o tem ,że masz w chwili pisania scenarjusza zmienić się w jeden kłąb wrażliwości czysto emocjonalnej i czysto wizualnej. Odrzucić wszelkie pretensje intelektu, refleksji, tradycji rozumowej w najszerszem tego słowa znaczeniu. W tym celu:

2. Traktować scenarjusz jako preparat anatomiczny. Obnażyć wszystkie ścięgna i muskuły. Ujawnić całą tragiczną pracę procesu oddychania, poruszania się życia i ukazać ją w tej kolejności etapów, w jakich ty ją widzisz. Rozszczepić temat na sceny, — sceny na pierwotne składniki. To znaczy:

3. Zmienić się w jedno jedyne oko, obserwujące świat tak, — jak owo boskie oko w ezoterycznym trójkącie. Nie o dynamikę chodzi (jak to błędnie wielu sądzi), — ale o 100%-ową, wizualną plastykę. Nie powinno przytem w scenarjuszu znaleźć się nic, coby można było bez szkody dlań usunąć.

Te rady mogą w pewnej mierze przydać się scenarzystom i nauczyć ich widzieć w scenarjuszu nie robótkę na drutach, — ale coś znacznie większego, bo — **kronikę serca.**

Wszelkie dowcipy techniczne są sprawą mniejszej wagi, których nie mogę tu omawiać. Chętnym polecam W. Pudowkina „Kinoscenarij" i R. Otta „Das Film - Manuskript; sein Wesen, sein

Aufbau, seinne Erfordernisse". Pozatem L. Delluca — „La femme de nulle part".

I jeszcze jedno. Niektórzy mogą zauważyć: „Ale przecież ten scenarjusz Sterna, — ta jego „kronika serca" — wkońcu niewiele się różni od pewnego typu powieści".

Nie mylicie się, panowie.

Scenarjusz idealny, o jakim myślę — winien być dziełem takiego natchnienia, — jak powieść, — jak poemat. Powinien on być komponowany na tej samej płaszczyźnie, co powieści Stendhala i Prousta, — co „Charaktery" La Bruyere'a. Czy nie dlatego zresztą tak się zaczytuje niemi Chaplin?

Dopiero tak rozumiany scenarjusz pozwoli uwierzyć w nieśmiertelne możliwości rozwojowe umierającego już od lat 10-u filmu.

Dopiero na te trudne drogi wkraczając, — porzucimy scenarjusze — protokuły, — i zrozumiemy słowa Piotra Delteila —

„film czeka na swego Rimbauda".



Irena Gawęcka i Adam Brodzisz w filmie „Z dnia na dzień" reżys. J. Lejtesa

Fot. Enhafilm.

ZOFJA DROMLEWICZOWA

UCIEKINIER Z EKRANU

Publiczność tupała zniecierpliwiona. Taśma rwała się co chwila i po krótkich przerwach ukazywała na ekranie twarz bohatera, który w poprzedniej scenie wychodził już z pokoju. Wydać się mogło, że uparty aktor nie chce ustąpić. Wbrew logice obrazu i jego treści, wbrew chęciom mechanika i krzykom publiczności powracał ze swoim poprzednim uśmiechem, jakgdyby nie mogąc rozstać się z widownią.

Jaki on śliczny — westchnęła kobieta, siedząca w piątym rzędzie krzeseł, i wydało jej się, że bohater uśmiecha się nie do swojej partnerki z filmu a właśnie do niej.

Ach, ileż chwil spedziła na oglądaniu jego fotografji, na marzeniu o nim lub o kimś podobnym do niego. I jakże nudnymi, nieciekawymi wydawali się zwykli ludzie, którzy zachowywali się tak codziennie i tak dalecy byli od ciekawych przygód i pięknego zachowania się jej ulubionego bohatera z ekranu.

I oto stała się rzecz niemożliwa i niespodziewana. Mechanikowi udało się coprawda nadać prawidłowy bieg rwącej się wciąż taśmie, a bohater, tak jak tego wymagała treść obrazu wyszedł z pokoju, okazało się jednak, że opuścił nietylko pokój przedstawiony w filmie, a także i ekran.

Kobieta siedząca w piątym rzędzie krzeseł ujrzała jak z drugiej strony ekranu przesunął się cień i po chwili postać meżczyzny zbliżyła się do niej.

Kobieta mrugnela oczyma, sądząc, że to złudzenie, lecz mężczyzna rozwiał jej wątpliwości wskazując ręką ekran i mówiąc:

— Przyszedłem stamtąd. Z ekranu.

Z ekranu — zawołała kobieta. W jaki sposób. Czy jest już wynalazek, pozwalający bohaterom na przechodzenie z ekranu?

To nie wynalazek — odpowiedział z dumą. To miłość.

Miłość gorąca i namiętna rozżarzyła moje serce.

Jak on ślicznie mówi — pomyślała kobieta — tak jakoś inaczej.

Kocham panią — szepnął bohater. Nudząc się tam na ekranie, powtarzając wciąż te same gesty, ujrzałem nagle panią, ujrzałem wzrok pani zachwycony, pomyślałem o tych wszystkich bezinteresownych marzeniach, skierowanych ku mnie i zapragnąłem nagle prawdziwego życia. Poczułem, że kocham panią. I oto jestem.

Wiadomą jest rzeczą, że wystarczy użyć słowa „kocham", aby kobieta uwierzyła wszystkiemu...

Tak stało się i teraz.

Miłość — powiedziała kobieta. Czy doprawdy wywiera to na panu jeszcze tak silne wrażenie? Przecież kochał pan tyle razy i tyle razy był kochany.

Ach — powiedział pogardliwie — to nie to samo. Te trjumfy na ekranie to ironia. Ileż trudu, ileż pracy kosztuje mnie każda miłość. Ile

się muszę nameczyć, napracować, nacierpieć przez dziesięć aktów, aby przekonać bohaterkę i publiczność, że jestem zakochany do szaleństwa. Ile razy muszę popełniać nieudane samobójstwa, skakać z pociągu, chorować po to, by po zdobyciu bohaterki móc ją pocałować raz lub dwa razy. A potem zaczyna się wszystko od początku i znów muszę harować od świtu do nocy, by potem tak samo zadowolnić się jednym pocałunkiem. Mam tego dosyć. Z nami będzie inaczej. Prawda najdroższa?



JOAN CRAWFORD
Photo: Metro-Goldwyn-Mayer

Kobieta zaczerwieniła się i zamiast odpowiedzi przytuliła się do niego — który był przecież spełnieniem jej marzeń.

— Czy niema gdzie pastora, aby nam zaraz dał ślub — zapytał, rozglądając się wokoło. — Nie, tu niema.

— To dziwne, — zmartwił się uciekinier. — U nas w filmach zawsze mamy pastora pod ręką w takich wypadkach. Chodźmy po aeroplan i poszybujemy w przestworza.

— Aeroplanów niema na ulicach miasta — powiedziała kobieta zmieszanym trochę głosem.

— Jakto, zdziwił się bohater. — Przecież u nas zawsze zakochani jadą aeroplanem. — Ale wyjdźmy stąd w każdym razie. I poszli.

Wydawaćby się mogło, że para ta powinna być bardzo szczęśliwa. Trudno bowiem o bardziej dobranych ludzi. Młoda kobieta chodząca stale do kina, marząca o niezwykłych przygodach, o bohaterach filmowych — i właśnie bohater ekranu ,marzący o prawdziwej kobiecie.

A jednak...

Bohater nosił w biały dzień cylinder i domino. Bohater nie płacił szoferom, twierdząc, że w kinie prawdziwi panowie nie zajmują się podobnemi głupstwami. Bohater węszył wszędzie spisek i zamach na siebie i stawał w obronie wszystkich zaczepianych kobiet na ulicy. Bohater jadł śniadanie w łóżku i nosił piżamę na smokingu.

Wszystko to ścierało rumieniec szczęścia z twarzy kobiety.

Muszę sobie kupić nowy kapelusz — mówiła. — Czy możesz mi dać trochę pieniędzy.

Bohater obruszył się:

— Jakto pieniędzy. — To tylko kobiety „wampiry" żądają pieniędzy od mężczyzn. A przecież ty zupełnie nie masz wyglądu kobiety „wampira". Czyś widziała kiedykolwiek aby Lilian Gish brała od ukochanego pieniądze? Takie kobiety jak ty albo mają pieniędzy poddostatkiem albo szyją w tajem-

nicy na maszynie, lub poprostu umierają.

— Więc chcesz, żebym umarła — rozpłakała się kobieta i bohater zaczął ją pocieszać. Objął ją i całował gorąco. Lecz nagle w chwili największego uniesienia odsunął się z lękiem.

— Co się stało — zawołała kobieta.

— Nie można kochanie... zapomniałem. Cenzura... na miłość boską cenzura...

— Nie, te twoje przyzwyczajenia z ekranu są okropne — wybuchnęła kobieta.

— A ty jesteś nieprzyzwoita i bezwstydna — odciął się bohater. W filmie jeżeli już kobieta odważy się ulec, to przynajmniej później ma wyrzuty sumienia lub szyje maleńkie włóczkowe kaftaniki i pieluszki. A czy ty masz wyrzuty sumienia? Czy szyjesz kaftaniki?

— Niemam kaftaników, niemam sumienia — krzyczała kobieta i kłócili się nanowo.

Najgorszem jednak z przyzwyczajeń bohatera były ciągłe ucieczki i gonitwy. Wciąż wynajdywał urojone niebezpieczeństwa i pędził środkiem ulicy, wdrapywał się na dachy, uciekał niewiadomo przed kim i dziwił się, że w tych gonitwach nie brało udziału całe miasto.

— Widzisz, to wpływ owych słynnych gonitw amerykańskich — tłomaczył z uśmiechem swojej ukochanej.

Lecz kobieta nie uśmiechała się. Była coraz bardziej ponura.

— Jakie on ma straszne wyrażenia — zwierzała się przyjaciółce. Mówi np.: „Jutrzenka miłości zajrzała w moje serce". Taki napis ślicznie wygląda na ekranie, ale gdy go mówi, wszyscy się z niego śmieją. Nie jestem z nim szczęśliwa.

Bohater z ekranu też nie czuł się szczęśliwy. Nie budził ogólnego podziwu. Nie zachwycano się nim tu i nie pragniono jego miłości...

Niewiadomo, jak długo trwałby ten związek, gdyby nie to, że pewnego razu uciekając przed urojonym wrogiem, bohater wpadł przypadkowo do kina i schronił się za ekran. I odrazu poczuł się jak u siebie. Jego dawna partnerka uśmiechała się do niego łaskawie a kobiety na widowni patrzyły wszystkie z zachwytem.

Nikt z publiczności nie śmiał się teraz z jego cylindra, przeciwnie każdemu wydawał się ideałem wytworności i elegancji.

I uciekinier z ekranu zapragnął znów na nim pozostać.

Lecz co powie prawdziwa kobieta — zmartwił się. — Będzie płakała i rozpaczała.

I wtedy ujrzał ją nagle. Siedziała w loży i nie zwracała prawie wcale uwagi na ekran. Rękę jej ściskała ręka mężczyzny. Zwykłego mężczyzny, który nie obawiał się cenzury, nie kazał jej szyć na zapas kaftaników, rozumiał, że na kapelusz trzeba mieć pieniądze i który mimoto szeptał jej słowa miłości. Kobieta słuchała z przejęciem.

— Zostawiam ją. Odchodzę — szepnął bohater ze smutkiem, myśląc, że oto po raz pierwszy został zdradzony.

Kobieta spojrzała i zrozumiała. Bohater odszedł. Był znowu na ekranie i stamtąd czarował już wszystkich swoim zwykłym pięknym uśmiechem.

— Kocham cię — szepnął towarzysz kobiety — czy będziesz moją?

Kobieta skinęła głową i usta mężczyzny pochyliły się nad jej twarzą.

Właśnie na ekranie usta bohatera całowały usta partnerki.

Kobieta westchnęła.

— A jednak jak piękna jest miłość bohaterów kinowych — szepnęła.



Znakomity artysta teatru Stanisławskiego, Grzegorz Chmara jako Jan Bielecki w czołowym filmie produkcji polskiej „Mocny człowiek" reżyserji Henryka Szaro

(wytw. „Gloria".)

JÓZEF SZPECHT

ZWIERCIADŁO, SOCZEWKA I FILM

FRAGMENT ODCZYTU

Dwa zwierciadła ujmują istotę dwóch genre'ów filmu.

1) *Lustro płaskie,* poruszane po bezplanowym torze, zygzakami, łukami — szybciej, wolniej. Odbicie objektu traktujemy jako zdjęcie, fotografję. Rezultat: *ruch przedmiotów o zachowanych, naturalnych kształtach — tempo ruchu zmienne.*

2) *Soczewka wypukła.* Wyniki: naogół *obraz rzeczywisty* przedmiotu powiększony lub zmniejszony. Współczynnik powiększenia waha się od nieskończoności do zera (ta skala istnieje coprawda, tylko teoretycznie). W pewnym momencie — niejako granicznym — *obraz staje się punktem.* Po przekroczeniu tej niwelującej — *bo do punktu sprowadzającej utwór trójwymiarowy* — granicy, obraz wkracza w dziedzinę *urojonego* (fizyka oznacza to terminami: obraz rzeczywisty i urojony).

Przykład niwelującej rejestracji przedmiotu: obrazem soczewkowym słońca jest punkt t. zw. ognisko. Reasumuję: 1) śledzimy dwie fazy kształtu: rzeczywisty i urojony, na których pograniczu następuje niwelacja objektu.

2) rozpiętość rozmiarów obrazu jest bardzo rozległa.



„Córy Ewy". Najpiękniejsze nóżki Anny Ondra
wł. Helios-Film

Wyniki, które dają tafla płaska i szkło dwuwypukłe, znaczą rozwój i zastęp kategoryj filmowych. Rozstęp między filmem realistycznym a abstrakcyjnym. Bo czemże jest „fotografja" zwierciadła płaskiego? Cechy i rozmiary przedmiotu pozostają w „transpozycji ekranowej" (ekranem jest tu urojona płaszczyzna poza zwierciadłem—płaszczyzna obrazu) — niezmienne. Ruch zwierciadła stwarza fotografję ruchomą. Film realistyczny.

Operacja soczewką stwarza zaś *prymityw filmu abstrakcyjnego.* Objekt ulega *deformacji* w proporcjach i swoistych własnościach. Bryła ulega w pewnym momencie przemianie na punkt. Trójwymiarowość przeistacza się w bez-wymiarowość. Soczewka traktuje ciało — w danym razie — w oderwaniu od organicznie z niem zespolonych cech (niszczy istotę bryły — przestrzenność).

Objekt zostaje powtórzony jako *element zdeformowany.* Soczewka operuje też — pominąwszy aparat zniekształcający — narzędziem, które jawe przesuwa w obręb widmowy. Obraz rzeczywisty — po odpowiedniem wyznaczeniu odległości wzajemnej przedmiotu i soczewki — staje się urojony. *Ciało gaśnie* (gdy jest punktem), *a wychodzi cieniem.*

Władztwo obustronnie wypukłego szkła rozciąga się więc na świat realiów i arealiów. Nasuwa się myśl o ekranowej transpozycji snu, którego najistotniejszemi znamionami są: deformacja i płynna widmowość.

Film abstrakcyjny rejestruje rzeczywistość również w oderwaniu od jej pyrodzonych cech, zniekształca ją, traktując objekt jako element kompozycji wzrokowej.

Sen, swym kształtem i specyficznym związkiem z realnemi faktami, które wyolbrzymia, pomniejsza, skraca i wydłuża — otóż sen wkracza naturalnie w tematykę filmu abstrakcyjnego. Stanowi „element absolutny" jedynie, bez zastrzeżeń

tolerowany w filmie realistycznym. Jest bowiem naturalnem doznaniem psychicznem. Ale jego „abstrakcyjna" zawartość rozstrzyga o interwencii odmiennej metody kinegraficznej i dyfuzji dwóch rodzajów filmowych: eksperymentalnego i realistycznego.

Wywody powyższe unaoczniły metodą poglądową różnice między filmem abstrakcyjnym i realistycznym. Jednocześnie są wstępem do rozważań, które kwestję ujmą szerzej i dokładniej sprecyzują.

MOJE NAJTRAGICZNIEJSZE CHWILE W ŻYCIU

Wyznania reżysera HENRYKA SZARO

— Życie... zaczyna reżyser Szaro, patrząc przed siebie, życie — to taniec blasków i cieni, chwil radosnych i tragicznych, szczególniej tych ostatnich.

Pyta mnie pan, jakiemi były najradośniejsze chwile w mem życiu! Chwile pracy. Mam wrażenie, że nie przesadzę, jeśli powiem, iż taką była dla mnie realizacja mego ostatniego filmu „Mocny człowiek" podług Przybyszewskiego, który to film realizuję dla wytwórni „Gloria". Praca nad tem potężnem dziełem, współpraca z wielkim Grzegorzem Chmarą, z Marją Majdrowicz i innymi — to była istotnie wielka, słoneczna radość.

Przeżywam jednak teraz chwile męki, chwile montażu „Mocnego człowieka". Człowiek niewtajemniczony nie jest w stanie zrozumieć cierpień reżysera, schylonego nad celuloidowemi zwojami taśmy i dokonywującego ostatniego aktu twórczego.

Od montażu przecież zależy wszystko. Cała praca dotychczasowa, żmudna praca wielu miesięcy, wydaje się dziecinną igraszką wobec tego ostatniego trudu. Dotychczas bowiem tworzyło się częstokroć rozrzutnie, z twórczem weselem i rozmachem, nakręcało się niekiedy po dziesięć razy jedną i tę samą scenę, — skoro pociągała ona swem pięknem i bogactwem treści. Teraz trzeba zdać rachunek za swą twórczą rozrzutność. Potwierdzić słowa wielkiego mistrza z Weimaru, Goethego, iż dopiero „in der Begrenzung zeigt sich der Meister".

Nie można przecież pokazać widzowi cztery, trzy, a nawet tylko dwa razy tej samej nakręconej poprzednio kilkakrotnie sceny, choćby każda wersja jej była na swój sposób piękna i ciekawa. Tu trzeba się zdecydować i bezlitośnie niszczyć swą pracę, — wybrawszy tylko jedną ze scen. Trzeba skracać sceny dramatu Bieleckiego — Chmary, przerywać zachwycający uśmiech Majdrowicz, — skracać wstrząsające męczarnie morfinizującego się Sochy — Górskiego.

A nadomiar wszystkiego, pamiętać należy o tem, żeby podać to



Marja Majdrowicz i Grzegorz Chmara w filmie produkcji polskiej „Mocny Człowiek".

Fot. Gloria

wszystko tak, ażeby zmusić widza do patrzenia na gotowy film memi oczami, oczami reżysera. Ażeby narzucić widzowi rytm i puls, jakim dla mnie bije dramat „Mocnego człowieka".

Jeśli pomyśleć, że nakręciłem 18.000 metrów, czyli ilość, równającą się sześciu obrazom, z których pięć (obrazów) muszę skazać na zagładę, by zostawić tylko jeden—wtedy dopiero zrozumie pan, jaką torturę przeżywam przy montowaniu „Mocnego człowieka".

Chcę wierzyć, że tortura ta zostanie wynagrodzona. Że uda mi się zebrać w 3000 metrach kwintesencję tego cudownego dramatu namiętności, jakim są dzieje „Mocnego człowieka" i że ciężkie moje obecnie chwile zostaną okupione, gdy poczuję, iż serca tysięcy widzów w dzień premjery biją w jeden takt z mojem sercem, a oczy ich widzą to właśnie, co pragnąłem wcielić w wizję filmową „Mocnego człowieka". W. Z.

O NOWE METODY POLSKIEJ PRODUKCJI FILMOWEJ

Jedną z ujemnych stron polskiego przemysłu filmowego była jego fatalna „improwizacyjna" organizacja. Poza 2 — 3 wytrwórniami, pracującemi zresztą z przerwami i bardzo ostrożnie — filmy polskie powstawały w dość oryginalny sposób, jeśli chodzi o ich stronę finansową.

Praca odbywała się według pewnego szablonu, z niewielkiemi odchyleniami. Reżyser, lub grono artystów, opracowywało projekt, poczem szukało finansisty, którego znajdywało najczęściej wśród sfer, z filmem nie mających żadnej styczności. Finansista, naturalnie, usiłował wydać jak najmniej, niedowierzając z góry przedsięwzięciu, na którem się nie znał, traktując przeważnie swój udział, jako rozrywkę, na którą może sobie pozwolić. Ograniczone mocno możliwości finansowe odbijały się fatalnie na wykonaniu, film z trudem wykończano, bo im bliżej końca, tem finansista coraz bardziej się spostrzegał, że „zabawa" zaczyna go drogo kosztować. To też, kiedy wreszcie film mógł być puszczony — usiłował z niego wyciągnąć co się da, choćby część tego, co włożył i przysięgał, że na przyszłość będzie zdala omijał tego rodzaju „rozrywki".

W takich warunkach nie może być mowy o jakiejkolwiek planowej pracy, już nieylko artystycznej, ale nawet przemysłowej.

Dość zwrócić uwagę na to, że taka jednorazowa produkcja pociąga za sobą szereg jednorazowych wydatków, obciążających jeden film, kiedy przy produkcji planowej, obejmującej przynajmniej parę filmów, ulegną te wydatki rozbiciu.

To też nic dziwnego, że niejednokrotnie zamiast spodziewanych zysków, film przynosił straty.



Jaga Boryta w scenie z filmu morskiego reż. M. Waszyńskiego „Pod banderą miłości"

Photo: „Lux"

Obecnie nasza wytwórczość wyraźnie zerwała z temi, łagodnie powiedziawszy, nieracjonalnemi metodami produkcji. Poszczególne filmy, a powstaje ich coraz więcej, planują roboty na pewien czas, rozkładając koszty te, które rozłożyć można i dzięki temu osiągają zamierzone cele.

Pracują bowiem taniej i wydatniej.

Na uwagę zasługuje jedna z ostatnio powstałych firm wytwórczych, zainicjowana przez samych artystów w skromnym polskim rozmiarze — wzorem ameryakńskiego United Artists. Grupa artystów (Zbyszko Sawan, Jerzy Mar, Walter, Marja Bogda, Jaga Boryta, reż. M. Waszyński i inni) utworzyła takie właśnie Zjednoczenie Artystów Filmowych, dla produkowania własnych filmów. Naturalnie artyści nasi nie zdobyli w dotychczasowej swej pracy takich zawrotnych gaż, jak ich amerykańscy koledzy, by ograniczyć się wyłącznie do własnych sił. Utworzyli zatem spółkę: połączyli własny kapitał w postaci swych talentów i pracy z kapitałem firmy „Lux".

Tak powstała wytwórnia „Zaf-Lux", oparta na odpowiednich normach podziału zysku, przyczem artyści nie otrzymują gaż.

Forma ta wydaje się bardzo szczęśliwą. Dowodzi też tego pierwsza praca wytwórni „Zaf-Lux" — film p. t. „Pod banderą miłości". Film wykonany został z wielką pieczołowitością przez współwłaścicieli wytwórni, z pełnem oddaniem dla własnej placówki.

Dodatnią również cechą powyższej wytwórni jest fakt, że nie pragnie ona zarabiać zaraz dużo: ma bowiem zakreślony wyraźny, skromny, ale zato całkowicie realny plan stworzenia całego szeregu filmów. Następny już jest w opracowaniu, według scenarjusza p. t. „Wielka gra".

Taka metoda pracy rokuje jaknajlepsze powodzenie.

J.

MAURICE CHEVALIER

NAPISAŁA GERTRUD WIETHAKE

Los nie obdarzył go bynajmniej lampą czarodziejską... Droga, która wiodła go do sławy i majątku, twarda była i usiana przeciwnościami. Maurice Chevalier, ten ulubieniec Paryża,, a więc i całej Europy, wyrósł w milieu biednem i smutnem, wcale niepodobnem do tego, co wiemy o jego obecnem życiu, pełnem powodzenia i wesela.

Jeśli zastanowimy się nad przeszłością mozolną, pełną nieustannej walki o byt własny, a jednocześnie pełną dążenia do uszczęśliwienia innych, — to bezwiednie nasuwają się porównania z takim Chaplinem lub Polą Negri. Niema bowiem wiele jednostek, któreby z podobną wytrwałością, pomimo niepowodzeń, dążyły do osiągnięcia swych artystycznych zamierzeń.

Chevalier ujrzał światło dzienne po raz pierwszy przed około trzydziestu laty w Menilmontant nieopodal Paryża. Ojciec jego umarł, gdy Maurice liczył zaledwie 11 lat, pozostawiając żonę i kilkoro dzieci drobnych w nader trudnych warunkach.

Już w owych czasach marzył Chevalier o scenie, która ograniczała się oczywiście do wędrownych cyrków, klownów i akrobatów, jacy od czasu do czasu zjawiali się w Menilmontant. Te marzenia o scenie spowodowały, że w 12-ym roku życia „wylano" go ze szkoły. Nauczyciel bowiem, który polecił mu obliczyć ile zostanie, jeśli od 40 sous odejmiemy 12, przyłapał go na naśladowaniu ulubionego klowna. Od tej chwili zamknęły się przed małym Maurice'm wrota do świątytni wiedzy.

Wydalony chłopiec, „zakała rodziny", oddany został do terminu do stolarza. Jednak i tu wśród wiórów i trocin, nie opuszczały go uparte wizje teatru, cyrków, café-concertów, aż do chwili, gdy zniecierpliwiony majster pożegnał się z nim na zawsze. Został więc z '-olei pomocnikiem elektrotechnika, później drukarzem, aż wreszcie wylądował w fabryce lalek, gdzie malował porcelanowe twarzyczki. Ale wbrew wskazówkom przełożonych, zamiast malować anielsko uśmiechnięte buzie, zamieniał lalki w fantastyczne, bajecznie kolorowe marjonetki. Wkrótce więc znów musiał szukać nowego zajęcia.

W trzynastym roku życia został Chevalier wojażerem dla fabryki farb i... zakochał się po raz pierwszy w życiu. Damą jego serca była maleńka Georgette'a, urocza Mademoiselle, która ukończyła właśnie 19-tą wiosnę życia. Romantyczny Maurice traktuje swoją miłość tak poważnie, że szef wyrzuca go na bruk, ponieważ... „ten Chevalier nie wart jest złamanego sous'a". Maurice nie przejmuje się tem zbytnio, przeciwnie, — zadowolony jest, że nareszcie będzie miał dosyć czasu na spacery ze swą Georgetką. Podczas jednej z przechadzek zawędrowali do kościoła, w którym właśnie odbywał się ślub. Zawsze pełen komicznych pomysłów, Maurice wyciągnął ręce i zaintonował jakąś komiczną piosenkę, gdy wtem — drzwi kościoła zamknęły mu się przed nosem a jedna z jego rąk dostaje się między drzwi i zgnieciona zostaje boleśnie. W szpitalu postanowił Maurice, że już nie kocha Georgetty.

Po opuszczeniu szpitala pracuje Maurice w fabryce gwoździ, — pracuje tak pilnie i dobrze, że zdawaćby się mogło, że odnalazł wreszcie swe powołanie... fabrykację gwoździ! Jednak jego tęsknota za teatrem nie daje się uciszyć i podczas przerw w pracy Maurice naśladuje słynnych artystów. Po ukończeniu zajęć stale go można spotkać w sali gimnastycznej jakiegoś związku sportowego, gdzie kształci się na akrobatę; jednak zwichnięta noga i spuchnięta twarz, wywołuje energiczny sprzeciw matki, która raz zawsze zabrania mu wszelkich prób na tem polu.

Chevalier postanowił spróbować innej drogi. Udaje się do właściciela kabaretu pod „Trzema Lwami" — opowiada długo i szeroko o swych ostatnich artystycznych tournee, o swem powodzeniu, o doskonałym głosie i umiejętności śpiewaczej—to jest o tem wszystkiem, co egzystuje jedynie w jego fanta-



Ita Rina i Olaf Fjord w filmie „Erotikon"

Fot. Peteffilm

Przystojny, wygadany chłopak spodobał się żonie właściciela, to też przemawia za nim parę ciepłych słówek.



Esther Ralston w filmie p. t. „Grzesznica bez grzechu".

Fot. Paramount.

Maurice zdobywa więc swe pierwsze engagement bluffem. Ale pierwszy występ chłopca, który nigdy dotąd nie śpiewał przy akompanjamencie fortepianu, ani też przed większem audytorjum, robi „generalną klapę".

„Bon, tym razem nie udało się"— powiedział sobie Maurice. „Takie rzeczy zdarzały się i Carusom. Następnym razem pójdzie lepiej".

Biedny Maurice musiał się choć sam pocieszać, bo nikt inny „tego robić nie chciał". Znajduje więc pracę w „Casino de Tourelles". Występuje cztery razy tygodniowo, naśladując znakomite osobistości, tańcząc i śpiewając popularne piosenki.

Jeden z jego paryskich przyjaciół przedstawia go słynnej już wówczas Mistinguette, która spojrzawszy na niego uważnie, miała mu powiedzieć: „Z twoją twarzą, chłopcze, możesz się nie kłopotać o przyszłość".

Mijają lata. Chavelier, już prawie dwudziestoletni wysoki i przystojny młodzieniec, jest partnerem Mistinguette w Follies Bergere.

W 1913 roku wstępuje Chevalier do wojska i pozostaje żołnierzem aż do chwili ukończenia wojny. Po powrocie do Paryża, znów występuje, jako partner Mistinguette w Fillies Bergere i Casino de Paris. Nazwisko jego coraz częściej zjawia się na łamach pism, aż wreszcie błyszczy elektrycznemi zgłoskami przed wejściem do Casino. Chevalier jest gwiazdą!

Zachłanna Amerykа, która przyciąga wszystkich wybitniejszych artystów europejskich na lep zawrotnych gaż, nie przeoczyła i Chevaliera. W epoce rozwoju filmu dźwiękowego coraz bardziej poszukiwani są śpiewacy o dobrych warunkach zewnętrznych i talencie aktorskim. Nic więc dziwnego, że firma **Paramount** zaangażowała Chevaliera do szeregu filmów dźwiękowych, w których śpiewać on będzie swe urocze piosenki.

NOWINKI FILMOWE

„Proces Mary Dugan", obecny sukces Smosarskiej w teatrze Letnim w Warszawie, zostanie sfilmowany przez wytwórnię Universal, która zakupiła prawa przeróbki tej sztuki teatralnej na film.

* * *

Kongres właścicieli kin polskich w Poznaniu przyjął wniosek prezesa Związku Właścicieli Teatrów Świetlnych m. Warszawy i Wojew. Warsz., dyr. Juljusza Zagrodzkiego w sprawie kontyngentu filmowego w Polsce.

* * *

W Hollywood zmarł po krótkotrwałej chorobie reżyser Paweł Leni, twórca świetnych „niesamowitości" Universalu.

* * *

Wytwórnia „Lux" przygotowuje swój drugi film, który oparty będzie na znanej powieści Macieja Wierzbińskiego „Wielka gra". Reżyserować będzie twórca morskiego filmu „Pod banderą miłości" Michał Waszyński. Wszystkie zdjęcia nakręcone zostaną na Rivierze.

* * *

W Padwie odbyła się pod protektoratem związku korporantów włoskich uroczysta premjera filmu „Książę Student" (Old Heidelberg) z Ramonem Novarro w roli tytułowej.

* * *

Kongers właścicieli kin niemieckich, który odbył się w ub. tygodniu w Stutgarcie, postanowił zwrócić się do rządu z prośbą o zaostrzenie ustawy kontyngensowej zarówno na filmy nieme, jak i dźwiękowe. Wyjątek mają stanowić filmy mówione, nagrane w języku niemieckim.

* * *

Dowiadujemy się, że wytwórnia Universal filmuje obecnie głośną powieść Ericha Marja Remarque'a „Na zachodzie bez zmian". Znakomity autor amerykański, świetny batalista, Maxwell Anderson przerobił tę powieść dla ekranu. Realizacja powierzona została Pawłowi Fejosowi, rolę główną odtwarza Norman Kerry. Obecnie organizuje się w Universal City ekspedycja do Europy, gdyż tu filmowana będzie część tej wspaniałej epopei.

* * *

Wytwórnia „Enhafilm" podpisała umowę z reż. Józefem Lejtesem na realizację filmu, opartego na legendzie o Janosiku. Zdjęcia rozpoczną się wkrótce.

* * *

Reżyser Herbert Brenon, twórca „Peter Pana" i „Beau Gest'u", realizuje stu-procentowy film mówiony „Sierżant Grisza", pg. powieści Arnolda Zweiga.

* * *

Na wniosek prezesa Juljusza Zagrodzkiego, kongres właścicieli kin polskich postanowił ufundować własnym sumptem eskadrę lotniczą.

* * *

Firma Universal Pictures Corporation zawiadamia, iż z dniem 1 września r. b. uruchomiła oddział we Lwowie przy ul. Pasaż Mikolascha i uprzejmie prosi W. Panów Klijentów na terenie Małopolski zwracać się w sprawach wynajmu obrazów bezpośrednio do oddziału lwowskiego.

* * *

Wytwórnia „Leo-Film" przystąpiła do realizacji „Urody życia"



Lya de Putti i Lars Hanson „W noc po zaraazie"

Fot. Peteffilm

pg. St. Żeromskiego. Scenarjusz opracował Anatol Stern. Reżyseruje Juljusz Gardan. W rolach głównych: Nora Ney i Adam Brodzisz.

* * *

Do Berlina przybył Eisenstein, twórca „Pancernika Potiomkina", entuzjastycznie witany przez filmowców niemieckich. Eisenstein udaje się do Hollywood, zaangażowany do „United Artists" na przeciąg 1 roku.

* * *

Reżyser L. Buczkowski przygotowuje film lotniczy p. t. „Gwiaździsta eskadra", wytw. Klio-Film.

* * *

Po inauguracyjnej premjerze „Statku komedjantów" (Show Boat) w jednym z największych kinoteatrów Londynu, Carl Laemmle, zachwycony kreacją Józefa Schildkrauta, jako Ravenala, wydał na jego cześć wspaniały bankiet. Trzy imponujące hale zgromadziły elitę świata towarzyskiego i dziennikarskiego. W czasie bankietu zawarł Laemmle z Schildkrautem kontrakt na cały szereg dalszych obrazów.

* * *

W Dublinie (Irlandja) cenzura nie dopuściła na ekran filmu *angielskiego* „The Manxman".

* * *

W Berlinie bawi E. E. Shauer, dyrektor oddziałów zagranicznych „Paramountu".

* * *

Henry Bataille, autor „La femme nue", przybył do Hollywood, gdzie współpracuje z Lubiczem przy filmie „Parada miłości". Film ten ma być kręcony, jako operetka filmowa. W głównej roli męskiej — Maurice Chevalier. Lubicz ma zamiar tym filmem zainagurować nowy typ „talkie".

* * *

Prefektura policji paryskiej dementuje pogłoski, jakoby wycięła z tygodnika aktualności zdjęcia ministra angielskiego Snowdena. Policja twierdzi, że cała historja oparta była na „nieporozumieniu".

* * *

René Claire, słynny francuski awangardzista filmowy, podpisał umowę z niemiecką wytwórnią aparatów dźwiękowych „Tobis".

* * *

W berlińskiem Kinie „Marmorhaus" wyświetlany był z dużem powodzeniem film polski, reżyserji Juljusza Gardana „Policmajster Tagiejew". Prasa niemiecka, tak fachowa, jak i codzienna, przyjęła film entuzjastycznie, podnosząc zwłaszcza świetną grę Bogusława Samborskiego i Nory Ney, oraz artystyczną reżyserję Gardana.

* * *

Biuro Kinematograficzne Heros przystąpiło do produkcji. Na pierwszy ogień idzie przeróbka „Moralności pani Dulskiej" pg. Zapolskiej. Realizuje reżyser wiedeński Niewolin. W głównej roli kobiecej, znana tancerka wiedeńska, polka Lipińska. Przy aparacie Virotti. Kierownictwo produkcji spoczywa w rękach Bolesława Landa.

* * *

Dnia 13 b. m. odbył się ślub Zbyszka Sawana z Marją Malicką. Sympatycznej parze popularnych artystów, składamy najserdeczniejsze życzenia. Młoda para po ślubie udała się wraz z Aleksanderm Węgierką na tournee artystyczne. Wystawiać będą znaną sztukę Kaisera „Trio".

* * *

Lewis Stone został zakontraktowany do Paramountu na cały szereg obrazów.

* * *

W Londynie powstało nowe konsorcjum British United Artists na wzór amerykańskiego. Zespół jest finansowany przez firmę Alpha Film Corp. w Londynie.

* * *

Znany bokser francuski Georges Carpentier został zaangażowany do filmu mówionego, i gra rolę artysty kabaretowego...

* * *

Paweł Whiteman, król jazzbandu, został zaangażowany przez wytwórnię Universal do filmów dźwiękowych. Zaproszony do wzięcia udziału w koncercie dobroczynnym, musiał wbrew swojej woli, odmówić, gdyż zabroniła mu firma...

* * *



Adam Brodzisz w emocjonującej scenie filmu J. Lejtesa „Z dnia na dzień"

Fot. Enhafilm

PRZEGLĄD FILMÓW

Sezon kinowy rozpoczął się pod znakiem filmu polskiego (9[25] Przygoda jednej nocy) i kilku dobrych filmów amerykańskich („Marynarz słodkich wód" i „Zapomniane twarze"). Kinowa produkcja polska, która w tym roku jest szczególnie intensywna, powinna stać się przedmiotem rzeczowej i samodzielnej krytyki, bowiem w ten sposób będzie można zakreślić jej linję rozwojową i wskazać na przyszłość drogi, po których ma kroczyć. Skoro kapitał polski, dotychczas tak tchórzliwy i niemający zaufania do poczynań na polu kinowem, obecnie ożywił się i poważnie zainteresował śpiącym dotąd przemysłem kinowym — skoro więc polska produkcja kinowa ruszyła wszystkiemi żaglami naprzód — to staje się tedy aktualnem zagadnienie stosunku polskiej sztuki filmowej do zdobyczy na polu teoretycznem i technicznem.

I właśnie krytyka kinowa jest powołana do torowania drogi ku coraz wyższym szczytom doskonałości dla rozwijającej się w szybkiem tempie krajowej produkcji.

Pierwszą uwagą, jaka się nasuwa po obejrzeniu filmu „9[25]" jest ta, że w samym filmie tkwi jakaś dysproporcja między fabułą filmu, a techniką. Ta dysproporcja jest wynikiem tego, że scenarjusz zbudowano na niepogłębionych podstawach fabularnych, a zarazem położono nacisk na stronę ruchowo - dynamiczną epizodów. Autorzy scenarjusza (L. Nowińska i S. Romin) wychodzili pewnie z założenia przy komponowaniu akcji, że temat — jako element filmowej konstrukcji — nie powinien być psychologicznie i intelektualnie pogłębiony, wystarczy, jeśli temat posiada w sobie intensywną ruchowość, zmienność faktów i potencjalną dynamikę. Ten punkt wyjścia dla tematu filmowego staje się wtedy słusznym, kiedy obok wizualnie wyczutej akcji, mamy czysto kinowo pomyślaną rzeczywistość.

W filmie omawianym mamy tylko naiwnie pomyślaną rzeczywistość, w której zasadnicze znaczenie ma fakt, sytuacja jako taka i sam ruch jako łożysko akcji. To też realizatorzy, R. Biske i A. F. Augustynowicz, mieli tylko za zadanie kinetyzować środkami technicznemi ową ruchowość, tkwiącą potencjonalnie w fabule, co się im w zupełności udało. Film „9[25]" odznacza się techniką, jaką się spotyka w filmach zagranicznych, mamy więc poprawne opanowanie przestrzeni kinowej, umiejętne wykorzystywanie perspektyw plenerów i wnętrz za pomocą odpowiednich zbliżeń i oddaleń, operowanie światłocieniem dla wydobycia i zaakcentowania emocjonalnego napięcia (refleksy świetlne pędzącego pociągu, światło w świątyni i cienie w pokoju hotelowym, gdzie odbywa się walka i porwanie Krysi, i wreszcie sam montaż filmu, b. zręczny, akcentujący emocjonalnie czasowość poszczególnych scen. Operator Ferdynand Vlassak).

Ze względu na brak pogłębienia psychologicznego postaci występujących — aktorzy mieli b. ułatwione zadanie interpretacyjne, a gra ich polegała na zręcznem poruszaniu się i na miłych wyrazach twarzy.

Gra więc aktorów (Iza Norska, Harry Cort, Mieczysław Cybulski Tadeusz Ordeyg) — acz w ograniczonym zakresie, odznaczała się opanowaniem gestykulacyjnem i mimicznem. Szczególnie b. spokojnym i w stylu był T. Ordeyg—jako starszy kapłan.

* * *

W wyświetlanym w kinie „Stylowym filmie „Marynarz słodkich wód" — Buster Keaton z wiecznie obojętną twarzą boryka się z niezrozumiałą dlań rzeczywistością i jak homunculus — krąży w sferze zjawisk rzeczowych, nie zawsze rozumiejąc znaczenia rzeczy napotkanej. W momentach zetknięcia się tego „księżycowego" człowieka z realnymi przedmiotami — tkwi potencjonalnie ów irracjonalny komizm, który dzięki sytuacji i ruchowi kinetyzuje się w formie paradoksów kinowych. Np. Keaton, pragnąc przejść przez pokład, na którym leży sznur, unosi sznur



Conrad Veidt z żoną oraz generalny kontroler Universalu na Europę p. Artur Robitschek. W głębi reżyser Erich Pommer

Fot. Universal P. C.

przed głową, zamiast uważnie przestąpić nogą ów sznur. Sceny, gdzie Keaton walczy z wichurą, tematycznie są wybitnie kinowo pomyślane. Buster Kaeton jest jakby piłką, rzucaną w wir rozszalałych rzeczy, w którym to chaosie zjawisk nie może znaleźć jakiegoś stałego punktu oparcia (stosunek Kaetona do okrętu, gdzie każdy napotkany przedmiot wytrąca go z równowagi cielesnej — bo równowaga jego psychiczna jest zawsze constans).

zod z lokajem i jego zdymisjonowanie przez „Heljotropa"). Ze względu na pogłębienie psychologiczne postaci centralnej — film ten staje się filmem aktorskim, wyrażającym się w grze aktorów — w tym wypadku w grze Clive Brooka, który wybitnie opanowanemi środkami mimicznemi stworzył kreację, wysoce artystyczną. Olga Bakłanowa posiada w sobie, pomimo swego wdzięku, tyle kokieteryjnej mocy i wampiryzmu w oczach i uśmiechu — że

burzę na morzu, ratowanie się, zawiedzioną miłość, demoniczną kochankę, cyrk, błazna, pustynię, bunt Arabów i wreszcie na finał — cud. Najciekawszemi w tym filmie są: 1) sceny podczas burzy (b. dobrze zmontowane epizody ratowania ludzi — przyczem światła umiejętnie nasilane i rozłożone), 2) demoniczna kochanka w interpretacji Giny Manés. Aktorka ta posiada w sobie dużo niesamowitego i drapieżnego wyrazu, szczególnie w oczach; Liana



Clive Brook i Olga Bakłanowa „Zapomniane twarze".



Bebe Daniels „Panienka z objektywem".
Fot. Paramount

Dwa filmy rysunkowe dopełniają programu. W tych dwóch filmach rysunkowych, jest nieprzebrane morze motywów kinowych, które mogłyby posłużyć jako idee dla jakiegoś scenarjusza realnego. Filmy te — w których rzeczywistość rzeczową przewala się w jakimś djonizyjskim szale, ulegając co chwila tysiącznym transformacjom, są dowodem, że sztuka kinowa może posiadać odrębną od innych sztuk ideologję tematu.

***

Film „Zapomniane twarze" (kino „Światowid") tematycznie nic nowego nie wnosi, lecz odznacza się scenarjuszem umiejętnie skomponowanym. Zalety konstrukcyjne tego scenarjusza polegają na tem — że: 1) niema ani jednej zbytecznej sceny — czyli zwartość akcji — bez gadatliwości, 2) zawiera dużo skrótów metaforycznych, akcentujących emocjonalność epizodów — jest to metoda niedomówień kinowych (np. epi-

może śmiało konkurować z najmłodszemi wampirzycami ekranu.

***

„Djablica z Trypolisu" (kina „Pan" i „Capitol") — to dobry dramat — pełen niespodziewanych zwrotów sytuacyjnych. Mamy więc w tym filmie — okręt,

Haid nie miała specjalnego pola do popisu. Alfons Fryland, jak zwykle, wytworny i poprawny w grze.

*

Od następnego numeru wprowadzamy normalny dział sprawozdań filmowych i teatralnych, jak w poprzednich numerach.

M. KRZEPKOWSKI

DJALOG NAD KOLEBKĄ

CZY XI MUZA?

Na szerokim świecie stawia pierwsze zwycięskie kroki — film dźwiękowy. U nas się jeszcze nie począł. Ale przynajmniej wiele się o nim mówi.

— Mieliśmy dotychczas do czynienia ze srebrno - czarnym światem niemego ruchu. Wynalazek braci Lumière stworzył nową sztukę, która w przeciągu lat 30 zawładnęła całym światem, w zapadłe nawet kąty niecywilizowanych krajów niosąc dar — w postaci filmu. Ta nowa, obecnie już przeszło 30-letnia Muza, stworzyła też cały szereg teoryj, wyjaśniających jej istotę. Nad jej kolebką mówiono o tem, że to odmiana fotografji, a to znów malarstwo ruchu. Wnet jednak uznano ją za X Muzę. Bądź co bądź najprostszą definicję jej da się ograniczyć do stwierdzenia, że jest to ujmowanie zapomocą fotografji świata widzialnego w ruchu. Z tego materjału, znajdującego się pod opieką X Muzy, mogą mistrze tworzyć arcydzieła; partacze — nędzne obrazki ruchome. Jest to kwestją twórcy.

Aliści nie zdążyła się postarzeć X Muza, kiedy gruchnęła wieść po świecie: znaleźli się ludzie pomysłowi, co nieme jej usta obdarzyli głosem. Czy to X Muza zyskała nowy walor, czy też urodziła się nowa, XI-ta zrzędu, fonofilmowe niemowlę? Fakt, że film pozostanie nie jest odpowiedzią zadawalniającą na to pytanie. Fotografja nie jest malarstwem, a film fotografją mimo pokrewieństwa. Czy nie należałoby ochrzcić odrębnem imieniem niemowlęcia, nie wstydząc się naturalnie paranteli?

— Et, zawracanie głowy! Reprodukcjom X Muzy zawsze towarzyszyły dźwięki — w postaci muzyki i słowa — (napisy uzupełniające).

— O, napisów nie należy brać pod uwagę! Były one używane jako zło konieczne na rzecz zrozumienia fabuły kosztem przymiotów czysto kinowych filmu. Dążeniem kina było przecież ograniczyć użycie napisów, siekących rytm obrazów, do minimum, do wyrugowania ich nawet całkowitego. Mieliśmy przecież przykłady wysiłków, by te napisy ożywić, kazać im grać wraz z całością filmu, by je wpleść w jego rytmikę. Zresztą słowo pisane bliższe jest obrazowi, niż dźwiękowi, w żadnym razie nie może być traktowane równorzędnie z dźwiękiem. Innemi drogami działa i inne wywołuje wrażenie. Pozostaje muzyka.

— Właśnie. Myślisz, że się co zmieni, jeśli się tę skalę pomocniczego dźwięku rozszerzy na całe



Kapitalna kreacja Stefana Jaracza w amerykańskiej sztuce „Artyści" (Teatr Polski) Fot. St. Brzozowski

bogactwo fal dźwiękowych, dostępnych naszym uszom, któremi rozbrzmiewa otaczający nas świat?

— A więc należałoby, szukając analogji, traktować stosunek fonofilmu do filmu niemego, jak teatru do pantominy? Pantominy są stawiane naogół niżej ,niż sztuka sceniczna, w której przecież najważniejszą rolę odgrywa słowo autora.

— Tylko ostrożnie z analogjami! Prowadzą one często do błędów. Przecież nie masz zamiaru obniżać wartości filmu niemego w stosunku do fonofilmu.

— O, nie raczej odwrotnie!

— Dlaczegóż to?

— Wydaje mi się, że jeśli np. Douglas Fairbanks zakochał się w pani Mary Pickford (ograniczam się do ich stosunków małżeńskich, tak budujących w ich świecie), to niekoniecznie potrzebne jest, bym słyszał, jak mało fonogenicznie Doug powtarza różnemi tonami „I love you". Widzę to zbyt dobrze z najdalszych rzędów krzeseł. Nie chciałbym też słyszeć wielu innych rzeczy, które mi mówi, nieruchoma twarz Bustera Keatona czy pełna wyrazu Janningsa, czy kogokolwiek innego. Obraz i gra ich twarzy zadawalnia mnie więcej, niż gdybym miał to przyjmować w podwójnej dawce: zapomocą wzroku i słuchu.



Marja Wrońska bohaterka filmu „Pierwsza miłość Kościuszki"
Fot. Wirfilm

— Odbiegasz od tematu. Pytałeś o to, czy niemowlę w kolebce jest XI Muzą.

— To się ściśle wiąże. Omawiam wartość słowa, choć przyznaję, że trudno mówić o niemowlęciu, czy stanie się powabną panną.

— A zatem?

— Chciałbym najpierw odróżnić muzykę i śpiew od innych dźwięków. Na tę różnicę pewnie zechcesz przystać ze względów zasadniczych. Muzyka i śpiew to dziedzina dźwięków harmonijnych. Działają też one na człowieka inaczej, niż wszelkie inne dźwięki, nieobjęte prawami muzyki. Jeśli mi ktoś przy filmie gra lub śpiewa, to jest to co innego, niż mówi.

— Ależ mówmy o niemowlęciu!

— To czynię. Właśnie dotychczas muzyka (czasem nawet próbowano śpiewu) była czemś drugoplanowem przy oglądaniu filmu. Film stał na pierwszem miejscu. Tamto było tylko domalowywaniem tła przez inną sztukę. Teraz

stosunek ten się zmienia. Ucho i oko nabierają innego znaczenia. Niby w teatrze, gdzie przedewszystkiem wytężamy słuch, niezbyt mocno irytując się na koafjurę damy, siedzącej przed nami. Płynie na nas fala dźwięków. Jolson śpiewa, samochód turkocze, wiatr wyje, piękne usta, oddając pocałunek, cmokają (brzydki wyraz!), na prerji rozlega się tętent rumaka i t. d. To wszystko zdolny twórca może uczynić niezwykle interesującem słuchowiskiem. Może nas przerazić gorzej, niż mizerne piowujaszków, którzy poczynają stawiać jej pałace. Ba, nawet czcigodna „Comedie Française", przynosząca dotychczas tylko kłopoty finansowe, dzięki inicjatywie dyrektora Fabre'a ma zostać jej przybytkiem.

— I ja mam nadzieję, że to głośne niemowlę wyrośnie na zupełnie dorodną osobę, choć pewnie mniej popularną, niż X Muza, dzięki swej niemocie przemawiająca zrozumiale do wszystkich narodów. Nie wątpię też, że będzie to stworzenie kapryśne. Będzie musiało bogrozie ryk burzy, piekło ryków wojennych i denerwujący hałas miasta.

— W tem można znaleźć piękno.

— W doborze dźwięków jesteśmy bardzo wybredni. Z obfitości fal słyszanych, mierzących od 16 do 40.000 drgań na sekundę, muzyka ogranicza się w skali siedmiu oktaw od 27 do 3480. Tony wyższe poczynają być niemiłe. Nałożymy dość krępujące więzy na nową kategorję utworów. Przejrzyj dotychczasowe filmy. Byłoby nonsensem uzupełniać je dźwiękami,



Conrad Veidt w filmie „Truciciel" (Eryk Wielki)



Laura La Plaute i Józef Schildkraut „Statek komedjantów" (Show Boat)

Fot. Universal P. C.

runy teatralne, kiedy stworzy fonofilm „Dziesięcioro Przykazań" z górą Synai; może nas nawet wystraszyć z kina, kiedy dźwiękowo ujmie zbyt realistycznie „Verdun" lub inną „Wielką Paradę". Powtarzam: może z tego ułożyć cudowną rytmiczną wiązankę słuchową podobnie, jak dotychczas otrzymujemy wiązanki wspaniale zrytmizowanych obrazów. (Nie mówię o rzeczach miernych, których pełno, których będzie prawdopodobnie jeszcze więcej w produkcji fonofilmów). Ten świat dźwięków będzie posiłkowany przez obraz. Jak treść książki przez ilustracje. Z tego wynika, że niemowlę nie jest odmłodzoną przez Woronowa czy innego Steinacha naszą trzydziestoparoltnią Muzą, tylko jest nowonarodzonem muziątkiem, XI-em.

— Zatem jesteś sceptycznie usposobiony do niemowlęcia? Cóż z tego, że odwraca się od niego Douglas Fairbanks, Chaplin, Sills, Mary Pickford i gromadka innych? Nie mają warunków. Ale ta według ciebie XI Muza, ma bogatych wiem zespolić w twórcach rozumienie bogactwa fal świetlnych i bogactwa fal dźwiękowych. A rzadcy są władcy tonów, będący mistrzami pendzla. To są przecież bardzo różne materjały. A będą one musiały być świetnie stopione, sharmonizowane, dobrane, nawet przeobrażone, gdyż w powijakach realistycznych jeden z nich będzie dla nas zbyt głośny. Byłoby to okrutne, by tam, gdzie panowała tylko muzyka i ledwie uchwytny szum aparatu projekcyjnego, miał się wedrzeć w całej swej realnej kazać mówić ich bohaterom. Będziemy chcieli słuchać rzeczy oryginalnych, wypowiadanych pięknie i ciekawie.

— To wszystko może być osiągnięte. Można będzie osiągnąć nawet rzeczy, których sie nie spodziewamy, imponujące w swem pięknie, porywające w swej nowej wielkości.

Niemowlę, XI Muza, krzyczy, mówi, śpiewa, huczy w Ameryce, głos jego poczyna rozlegać się w zachodniej Europie, dociera do naszych granic...

NA MARGINESIE FILMU „Z DNIA NA DZIEŃ"

Zaczynamy tworzyć filmy o podkładzie głębszym, bardziej wartościowym. Realizatorzy nasi sięgnęli do niewyczerpanej skarbnicy literatury polskiej, ważąc się na filmy oparte na najcelniejszych utworach naszych mocarzy pióra. Jednym z najciekawszych utworów polskich ostatniej doby jest znakomita powieść Ferdynanda Goetla „Z dnia na dzień", którą ostatnio sfilmowano podług specjalnego scenarjusza.

Ci, którzy znają powieść Goetla, zrozumieją, jak szalone trudności musiał przezwyciężyć realizator, aby dopiąć celu. Nieliczni, którym p. Lejtes zademonstrował część swego filmu, nie szczędzą słów najwyższego uznania dla filmu, który ma być rewelacją ekranu nietylko polskiego, ale i europejskiego.

Film „Z dnia na dzień" będzie rewelacją przedewszystkiem ze względu na tło lokalne, na którem rozgrywa się niesłychanie sensacyjna i romantyczna akcja. Polesie! Przyznajmy się, iż oprócz tego, że są tam błota i że stolicą tej prowincji jest Pińsk, nic prawie o Polesiu nie wiemy. To właśnie tajemnicze Polesie ukazuje się nam w filmie „Z dnia na dzień" w całej swej krasie i fascynującym uroku. Jest to prawdziwa kopalnia dla filmowca, prawdziwy polski Far West, kraina niedostępna, pełna zdradliwych zasadzek i równocześnie najrozkoszniejszych niespodzianek. Poleszucy — to nasi polscy indjanie, których wódka — woda ognista — przemienia w najznakomitszych aktorów filmowych. W aktorów, którzy, gdy grają sceny wymagające temperamentu, grają tak, że partnerom groi niebezpieczeństwo, a gdy tańczą, naprawdę iskry lecą.

Dwa miesiące potrzebne do nakręcenia filmu „Z dnia na dzień" spędzone na Polesiu, były dla drużyny filmowej, kierowanej przez pełnego energji dowódcę, p. Lejtesa, piękną kartą w życiu. Nie była to, jakże często w podobnych wypadkach nużąca tylko i jednostajna praca, ale okres czasu pełen emocji i wstrząśnień psychicznych. Był to nieprzerwany ciąg przygód, borykań się z naturą i przeciwnościami pogody, nieustanna praca dla dobra tworzonego filmu. Straszliwe błota, w które aktorzy zapadali po szyję tak że trzeba ich było wyciągać sznurami, plaga okrutnych komarów, częste deszcze — oto wieniec męczeński bohaterów filmu „Z dnia na dzień" pp. Gawęckiej, Gorczyńskiej, Brodzisza, Żurowskiego, Owrona, Gawlikowskiego, Waltera i Kobusza.

Całe szczęście, że ci trzej ostatni ratowali sytuację swym niewyczerpanym humorem, podtrzymującym ducha zmaltretowanej braci filmowej. Czasami dochodziło do scen wręcz tragikomicznych, gdy trzeba było przerywać zdjęcia, bo cały zespół, bezlitośnie pogryziony przez komary, chodził opuchnięty i obwiązany. Poleszucy ratowali się wódką, aktorzy jednak cenili przedewszystkiem amoniak, którego zużyto w ciągu dwuch miesięcy ilość niesłychaną.

Śród takich błot, stworzono nowy polski film, będący wzruszającą pieśnią o wojnie i miłości, miłości wielkiej, niecodziennej, pasjonującej. Irena Gawęcka i Adam Brodzisz, dwie młode gwiazdy naszego firmamentu filmowego — to (miejmy nadzieję) idealna para kochanków á la John Gilbert i Renée Adorée i szczyt powodzenia dotychczasowych wysiłków na polu kinematografji polskiej.

Kw.

NILS ASTHER

AS ASÓW NOWOCZESNEGO FILMU AMERYKAŃSKIEO I JEGO PARTNERKI



foto Metro-Goldwyn-Mayer

Dla Ameryki Nilsa Asthera nie „odkryła" żadna ze sław reżyserskich. W filmowej karjerze nowego bożyszcza z za oceanu brak jest tego romantyzmu, tej bajeczki o skromnym kopciuszku, wyniesionym dzięki kaprysowi losu lub reżysera do godności gwiazdy ekranu. Ale czyż nie stokroć bardziej romantyczny jest fakt, że Nilsa, tego idealnego kochanka filmowego, działającego jak słodki narkotyk na trzeźwe, a tem nie mniej jakże jeszcze uroczo naiwne Amerykanki, tego ekranowego kochanka, potrafiącego być w miarę rycerskim, czułym i sentymentalnym, a w miarę brutalnym, bezwględnym, ba! nawet cynicznym, „odkryła", a raczej porwała do Ameryki na swego partnera, jego wielka rodaczka, Szwedka, Greta Garbo...

I jeśli wytwórnia Metro-Goldwyn-Mayer pozyskała w osobie Nilsa Asthera czołowego, obok Johna Gilberta i Ramona Novarro, amanta, to ma to przedewszystkiem do zawdzięczenia intuicji i energji „boskiej" Grety.

Nils Asther, z równą maestrją odtwarzający postać jawajskiego księcia, co maurytańskiego władcy, stał się w krótkim czasie najbardziej popularnym i lubianym bohaterem głośnych i rzetelnie artystycznych obrazów. Ten as nowoczesnego filmu amerykańskiego, jest wymarzonym partnerem Grety Garbo, z którą występuje w najnowszej kreacji słynnej artystki w obrazie p. n. „Złote Piekło". Drugą wielką kreacją Asthera jest nowy film „Sen o Miłości", w którym główną rolę kobiecą odtwarza Joan Crawford. Poza tem wybitny ten artysta ukaże się w nadchodzącym sezonie w następujących jeszcze filmach: „Kochanek jej zmysłów" i „Nasze roztańczone córy".

REPERTUAR „UNIVERSALU".

Dzięki uprzejmości p. M. Herzoga, dyrektora oddziału na Polskę wytwórni Universal Pictures Corporation, który udzielił nam łaskawie wywiadu, jesteśmy w możności podać szczegóły o kwestji, budzącej zrozumiałe zainteresowanie, jakie filmy Universalu ukażą się w sezonie obecnym na naszych ekranach.

Program Universalu na rok 1929 - 30, zestawiony z uwzględnieniem gustu i upodobań polskiej publiczności, przedstawia się wyjątkowo okazale.

Carl Laemmle, prezes Universalu, który dąży stale do podniesienia poziomu artystycznego obrazów, godnie uwieńczył rok 1929 - 30, wkładając ogromną ilość pracy i pieniędzy. Gdy na całym świecie wszystkie wytwórnie zajęte były palącym problematem filmu dźwiękowego, kiedy wszystkich opętał szał filmów wokalnych i na każdym kroku słyszeć można było o zupełnem zamarciu filmu niemego, Laemmle nie poszedł za ogólnym pędem. Obrał inną, zgoła odrębną taktykę produkcji podwójnej. Zbudował w Universal City nowe wielkie atelier, poczynił szereg olbrzymich inwestycyj celem umożliwienia wzmożonej podwójnej produkcji, zgrupował najświetniejszą konstelację gwiazd i reżyserów, werbując osobno specjalistów do „dźwiękowców", tej miary, co słynnego króla jazzbandu, Pawła Whitemana, znakomitego śpiewaka operowego Eddie Leonarda, świetnego artystę scenicznego, Glenn Tryona, reżysera węgierskiego o wszechświatowej sławie Dr. Pawła Fejosa, Harry Pollarda, twórcę „Chaty wuja Toma" i in. Każdy z naszych filmów nakręcany był w dwuch odrębnych wersjach: dźwiękowej i niemej, odpowiednio do potrzeb różnych rynków. Dzięki tej taktyce podwójnej produkcji, przełom, jaki zaszedł w przemyśle kinematograficznym, nie dotknął nas wcale i jesteśmy w możności dostarczyć filmy wszystkim bezwzględnie kinoteatrom, zarówno zaopatrzonym w aparaty dźwiękowe, jak i wystawiającym wyłącznie produkcję niemą. Z pośród naszych filmów dźwiękowych większość posiada tylko ilustrację muzyczną i śpiew, w innych na taśmie są kontratypowane napisy zsynchronizowane z djalogiem w jęz. angielskim, co pozwoli publiczności naszej zapoznać się bezpośrednio z amerykańskiemi „talkies'ami".

Repertuar nasz stoi pod znakiem 40 obrazów, na czoło których wysuwa się stuprocentowy film dźwiękowy „Broadway", oparty na głośnej sztuce teatralnej, która była rekordem teatru Polskiego. „Broadway", za samo prawo sfilmowania którego zapłacił Universal 225.000 dolarów, stanowi prawdziwe arcydzieło techniki i gry, oszałamiające przepychem wystawy, pociągające niepowszednością tematu. Realizował go znakomity reżyser europejski Dr. Paweł Fejos. Role główne kreują: nowy, wschodzący talent filmowy — Glenn Tryon, znana u nas Evelyn Brent, Merna Kennedy oraz artyści teatrów nowojorskich, Paweł Porkasi i Tomasz Jackson, zaangażowani specjalnie do tych samych ról, które kreowali w „Broadway'u" na scenie. W wielu fragmentach bierze udział imponujący zespół girls'ów najpopularniejszych teatrzyków i kabaretów amerykańskich.

W zgoła inny świat przenosi nas drugi film „Statek komedjantów", dramat o wysokiem napięciu pg. słynnej powieści Edny Ferber „Show Boat", wykonany z olbrzymim nakładem kosztów, który zagranicą budził wszędzie niebywały entuzjazm. Akcja rozgrywa się na potężnym statku - teatrze. W rolach głównych ukazują się: ulubienica kinomanów — Laura La Plante oraz niezrównany amant — Józef Schildkraut.

Pamiętny z świetnych melodramatów, „Zięć firmy Cohn" i „Nasi zagranicą", George Sidney, ukaże się w tryskających humorem, o zawrotnem tempie akcji obrazach „Cohn i Kelly w haremie" i „Cohn demokrata".

Conrad Veidt wystąpi w dwuch potężnych dramatach „Truciciel" i „Zaczynamy...". W pierwszym tworzy Veidt niezwykle głęboką kreację, w drugim ukazuje się, jako wytworny jegomość w cylindrze i fraku, panujący wszechwładnie w najelegantszych varietés. W obu filmach partnerką jego jest prześliczna Mary Philbin, piękna Dea z „Człowieka śmiechu". Pozatem ukazuje się Mary w otoczeniu Freda Mc Kaye'a i Otis Harlana w subtelnym obrazie „Port marzeń", który zwraca uwagę niepospolitością treści.

„Samotni" — barwny epizod romansu dwojga młodych serc w realizacji Dr. Pawła Fejosa i interpretacji Barbary Kent i Glenn Tryona. „Magik - szarlatan"— film, odsłaniający ciekawe tajniki ze świata magji i czarnoksięstwa.

Sally O'Neil i rywal Janningsa, Jean Hersholt, w filmie „Dziewczę z barki", kipiącym żarem namiętności wobec rozszalałym żywiołów i ludzi w potężnej realizacji Edwarda Slomana.

„Ogród upojeń" — porywająca pieśń miłosna, osnuta na kanwie życia współczesnego, w którem blichtr i płytkość górują nad uczuciem prawdziwem. „Przybłęda" — obraz wzruszający grą młodocianego artysty Jacka Hanlona, Barbary Kent i James Murray'a.

„Usta nigdy niecałowane"; role główne odtwarza Charles Rogers i Marion Nixon. Tłem filmu jest życie młodzieży uniwersyteckiej, która rzuca się w odmęty zabaw wielkomiejskich, goniąc nieustannie za zbytkiem i rozkoszą.

„Noc szaleńca" — wstrząsaąca tragedja z czasów „gorączki złota" w Alasce. W rolach głównych: Neil Hamilton, Juna Marlowe i Francis X. Bushman.

Dalej idzie 5 filmów z Laurą La Plante, z których na szczególną uwagę zasługuje „Przedślubny grzech", gdyż Laura znów ukazuje się tutaj jako tragiczka. Partnerem jej jest nowa chluba Ameryki — John Boles. Pozostałe cztery — to szampańskie komedje, które noszą tytuły: „Strzeżcie się wdów", „Niebezpieczne dołeczki", „Perła cnót" i „Dziewczę z temperamentem". Cztery filmy ze świetnym, wysportowanym Reginaldem Denny: „Nocny ptaszek", „Lunatyk", „Denny szaleje", „Demon ruchu". Sześć pikantnych obrazów z najnowszą gwiazdą Glenn Tryonem, budzącym podziw własnemi, niezwykłemi pomysłami.

Niesposób wyliczyć wszystkich naszych filmów, które tej zimy wyświetlane będą na ekranach Polski, dodam tylko jeszcze, że w dwuch filmach ukaze się kusząca, czarnooka Patsy Ruth Miller, w jednym — czarująca, wiośniana Sue Carol, w dwuch — pełna temperamentu Alice Day.

Liczni wielbiciele filmów sensacyjnych przyjmą z zadowoleniem wiadomość, że oprócz szeregu obrazów z Hoot Gibsonem, Williamem Desmondem i Jackiem Daugherty, posiadamy cztery filmy z Ken Maynardem, co wskazuje na to, że Universal bynajmniej nie zaniedbuje dziedziny filmów sensacyjnych.

W ciągu sezonu spodziewamy się jeszcze sprowadzić do Polski, będące obecnie na ukończeniu 3 nasze najnowsze arcydzieła: „Król jazzbandu", z Pawłem Whitemanem, „Na zachodzie bez zmian" wg. głośnej powieści Ericha Marji Remarque'a oraz „Proces Mary Dugan", sukces Smosarskiej w teatrze Letnim w Warszawie.

Rok bieżący należy uważać za wyjątkowo udany dla Universalu, pod względem doboru pierwszorzędnego materjału i nie wątpię, że publiczność polska przyjmie z uznaniem naszą tegoroczną produkcję, stworzoną niebywałym nakładem pracy i kapitału.

I. B.

CIEKAWOŚĆ NIE ZAWODZI

Nie mogąc doczekać się katalogu „Petefu" — który, jak się dowiedzieliśmy, z powodów technicznych wyjdzie z małem opóźnieniem, — udałem się do p. Dyrektorowej Iny Łabędziowej, kierowniczki ekspozytury trzech najsławniejszych obecnie wytwórni filmowych „BIP-SASCHA-SUED-FILM", by zasięgnąć języka co do nowości sezonu. Szczęście mi dopisało. Wyświetlano właśnie „EROTIKON" — reżyserji Gustawa Machaty. Już dawno nie widziałem tak pięknego filmu — nic dziwnego, że cenzura określiła go mianem „artystyczny"! Okazuje się, że bez hałasu i szumnej reklamy, a tylko cichą wytrwałą pracą, wytwórczość czeska zdobyła przebojem tym filmem rynek zagraniczny. Ucieszyła mnie następnie wiadomość, że będziemy mieli możność oglądania na srebrnym ekranie znanej przez cały świat, subtelnej, genjalnej, a tak szczerej i wielkiej chińskiej tragiczki, Anny May Wong. Ujrzymy ją w **„Motylu Brukowym"** i **„Drodze Hańby"** i jak można zgóry przewidzieć, będą to dwa nowe klejnoty w jej artystycznej kolekcji. Czeka nas również miła niespodzianka, a mianowicie film „Bipu" wykonany i nagrany przez naszego rodaka i dobrego znajomego, Jana Kucharskiego, który w „Sercu Maharadży" ukazuje nam bajkowy przepych władców Wschodu na tle przecudownych zdjęć, robionych w Indjach, przy udziale krajowców. Z tego, co danem mi było widzieć — sądzę, że obraz będzie olśniewający. Może przyczyniało się do tego wrażenia i to, że oglądałem go przez pryzmat naszych uczuć narodowych — boć jest to przecie dzieło Polaka — którego jednak obcy uznali i odpowiednio ocenili!

Nie braknie w tym sezonie i filmów sensacyjnych, zapowiedziała p. Dyr. Łabędziowa... Miałem widocznie niezbyt zachwyconą minę, to też dla rozwiania wątpliwości, uraczono mnie pokazem **„Szantażu"** i musiałem przyznać, że spotkała mnie miła niespodzianka. Film o treści sensacyjnej, a wysoce dramatycznej akcji, ujęty jest tak artystycznie, że byłem nietylko pokonany, ale i zachwycony! Należy dodać, że w obrazie tym brała udział policja londyńska, dając do dyspozycji cały Scotland Yard ze wszystkiemi oddziałami kryminalistyki — więc daktyloskopje, pomiary Bertillona, pogotowie i t. p., wykazujące wspaniałą organizację, karność, zręczność i umiłowanie zawodu — z całem zaparciem się i gotowem na wszystko bohaterstwem. Bardzo ciekawy i świetnie skonstruowany film! Drugim, ciekawym również, tego typu filmem, jest **„W noc po zdradzie"**, reżyserji znakomitego Hitschcoca, z Lyą de Putti,, Lars Hansonem i Warwickem Wardem w rolach głównych. **„Romans w Sewilli"** pozwoli nam rozkoszować się prześlicznemi widokami Hiszpanji, która nareszcie stała się Mekką reżyserów, poszukujących nowego pięknego tła. Pozatem cały szereg przepięknych filmów o frapujących tytułach i obsadzie pierwszorzędnych gwiazd, jak: **„Szelmowska płeć"**, reż. R. Eichberga, **„Madonna w kajdanach"**, olbrzymi film morski **„Atlantic"** (równocześnie w wykonaniu dźwiękowem), **„Człowiek, który nie kochał"**, **„Faryzeusze"** (pg. znanego dramatu Hall Caine'a), **„Wróć, wszystko przebaczam"**, **„Szkocki Express"** i inne, które ogłoszone będą w katalogu. To też niecierpliwie wyczekiwać należy wyświetlania tych filmów, rozumie się, tylko w najwytworniejszych kinach stolicy, jak na to w zupełności zasługują. Program tegoroczny zapowiada się świetnie, tak artystycznie, jak i kasowo.

C. M.



Anna May Wong w filmie „Motyl brukowy"
Fot Peteffilm

KAŻDY
może ugasić pożar w zarodku naszą
RĘCZNĄ GAŚNICĄ

ŁATWA W UŻYCIU
NIEZAWODNA
TRWAŁA





10-cio LETNIA
GWARANCJA
TRWAŁOŚCI



WYRÓB KRAJOWY

Prospekty na każde żądanie

ZJEDNOCZONE WYTWÓRNIE GAŚNICZE

MI-RA Sp. z ogr. odp.

Warszawa, Bracka 17. Telefon 270-04 i 289-75.

Wszyscy śpieszą do kina

HOLLYWOOD

BO HOLLYWOOD TO

najwytworniejsze i najelegantsze kino stolicy

Doborowa orkiestra. *Sala dobrze wentylowana.*

Poza doskonałym programem atrakcje na scenie!

HOLLYWOOD, Warszawa, Hoża 29 *róg Marszałkowskiej*

Ceny ogłoszeń:			Konto P. K. O. 18788.	Warunki prenumeraty:	
Okładka	zł	600.—		Kwart.	5.—
1/1 strona	„	350.—		Półr.	9.50
1/2 strony	„	200.—		Roczn.	18.—
1/4 strony	„	125.—		wraz z przesyłką pocztową. Zagran. drożej o 100%	

Redaktor odpowiedzialny: **SEWERYN LUSZTIG.** Wydawca: **ZDZISŁAW F. POLASKI**

ZAKŁADY DRUKARSKIE F. WYSZYŃSKI I S-KA, WARSZAWA, WARECKA 15